ثـروت عكاشـة

التصـوير الإسـلامى المغـولى بالهند

-١-

يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمّة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شيء من التناثر والتوزع ، يصعب معه لم شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بعدا شاسعا ، ثم إلى معونات من المختصين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذى يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما سلف ، منها أن النماذج الفنية التى بقيت لا تعدو غير قلة من الأعمال الفنية التى أنجزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعا ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذرا أو مستحيلا ، اللهم إلا إذا اجتزأنا بنموذج مفرد أبقته لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصورين مجهولا فى أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرف أحيانا على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

وللمخطوطات المرقنة فى الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولا ، ثم لما كان يبذل فى هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة ، وكان لا يقوى على اقتنائها إلا من كان على حظ من الثراء والثقافة ، كما كانت البغية الأولى للغزاة هى أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون غنيمة . وكان النظام الملكى فى الهند يقضى بأن تئول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك ، يرد منها ما يشاء إلى أهلها ، ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضم فيما يقال نحوا من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور « أكبر » ، وكان لكل راعى فن مرسمه الخاص الذى يضم جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب المرسم ويقتفون ذوقة . ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشده . ويذكر لنا كتاب « تاريخ الأخبار » أن عدد الفنانين الدين جمعهم الامبراطور « أكبر » لإعداد مخطوطة « حمزة

نامة ، بلغ المائة ، كان منهم صانعو الورق والمجلدون والمرقنون والمذهبون والنساخ والمصورون ، هذا إلى صبية كان إليهم إعداد الأصباغ والفرش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب . وكان إعداد كل مخطوطة يوكل إلى أستاذ فنان ، فينتقي من بين أحداث النص ما هو جدير بالتصوير ، ويختار لكل عمل من يناسبه من الفنانين فى مرسمه .

ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تعد المخطوطات إعدادا فخما رائعا أن يشاركوا فى هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ، فمرتبة التصميم العام توكل إلى أستاذ فى الفن ، ومرتبة التنفيذ توكل إلى فنان أقل شأنا ، ومرتبة البورتريهات توكل إلى مختص بها . وكان كل مصور متخصصا فى ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصص فى تصوير مشاهد المعارك والطراد ، ومنهم من تخصص فى تصوير البورتريهات ، ومنهم من تخصص فى رسم الطير والحيوان والنبات ، ومنهم من تخصص فى رسم الأولياء والنساك والموسيقيين . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عده من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعا واحد مسئول عن العمل جملة . وكان أمناء المكتبات يسجلون هذا كله فى الهامش الأسفل من المنمنمة . وكان نتيجة لتولى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئا من اختلاف المستوى نظرا لاختلاف درجات الموهبة . وحين كُتب للامبراطورية أن تستقر بعد حروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض فى عام ١٥٩٠ ، وأصبح لدولة المغول فى الهند امبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك فى إنشاء المكتبات دليلا على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الامبراطور الأوحد فى حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره ، إذ لم يعد منافس ، وأخذ الأباطرة بدلا من هذا يبذلون جهدهم فى التجويد والتأنق حرصا على المتعة التى باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقل عددا ، وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفسح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمنا ، من ورق وأصباغ وفرش إلى غير ذلك .

كان راعى الفن يختار من المصورين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله . حتى إذا ما تم الاتفاق بينه وبين المصور على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائيا فى عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ فى تنفيذها النهائى بالمرسم . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذى لا يفتأ يتابع إنجازها خطوة خطوة ، يعطيها للمرقنين الذين يذهبون حواشيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولا إلى رغبة الامبراطور ، إما أن يضمها مضم للصور (البوم أو مرقعة) وإما أن تضمها مخطوطة ، وقد تعلق أحيانا على الجدران .

وبعد الانتهاء من الرسم والتلوين والتذهيب أو التفضيض يلقى الفنان على صورته نظرة نافذة تستهدف الإجادة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف بالمنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرع فى تخطيط هوامشها وتزويقها برسم إطار من الزخارف التوريقية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق ، أوببيضة البللور ، أو بأداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهج بالبريق نقلت إلى مكانها الخاص فى المخطوطة أو مضم الصور .

- ٢ -

وبعد أن تم لمحمد الغورى فتح شمالى الهند إلى مصب نهر الكنج أقام مولاه التركى قطب الدين ايبك واليا على « دهلى » وانتهز هذا المولى الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكما عاما على شمالى الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة فى الهند فحسب ، وعرفت باسم « دولة المماليك » ، وتبعتها دول « أربع إسلامية » ، إلى أن جاء الفتح المغولى للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التى جمعت بينهم وهى أنهم « سلاطنة دهلى » ، لأن مقر حكمهم كان فى مدينة دهلى .

وقد أتيح للسلطنة الإسلامية الثانية وهى « دولة الخلجيين » أن يمتد نفوذها إلى الدكن (الدكهن) والكجرات (١٢٩٧) ومنطقة «چيتور» على يد (محمد علاء الدين الخلجى) كما تم لهذا السلطان أن يخضع لحكمه الراچپوت مدة ما .

وبانتهاء السلطنة الإسلامية الثانية آل الحكم إلى السلطنة الثالثة وهى « دولة التغلقيين الأتراك » عام ١٣٢٠ ، وكان « ناصر الدين محمود شاه » آخر سلطان تغلقى . وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية وخلال هذه السلطنة الثالثة غزا التيموريون شمالى الهند عام ١٣٩٨ ، ثم جلوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة . ثم أقام الخضرخانيون السلطنة الرابعة ، وكان مقر حكمهم أيضا فى « دهلى » . وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥١ التى كان أول حكامها « بهلول اللودى الأفغانى » ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل البنغال ، وچونپور ، ومالوه والكجرات ، لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من راچپوت الدكن وهندوكيها كانوا هم الآخرون قد استردوا أجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة . وكان آخر اللوديين هو السلطان ابراهيم بن اسكندر الذى لقى حتفه عام ١٥٢٦ أثناء الحرب التى كانت بينه وبين بابر المغولى ، وكانت هذه نهاية السلطنة الخامسة . وما أن كتب النصر لبابر حتى أرسى قواعد الحكم المغولى فى شمالى الهند ما عدا البنغال . وانتهز شيرخان الافغانى فرصة موت بابر عام ١٥٤٠ فاستولى على الأقاليم التى كان يحكمها « بابر » وأرغم أبنه همايون على الفرار إلى « كابل » ، وأجلى عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل « أجرا» حيث اعتلى العرش . وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم « دهلى » بعده من نسله حكام أفغان ، غير أنهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند ، مما مهد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية ، وانهزم « اسكندر شاه الثالث » آخر الأفغانيين على يد « همايون » عام ١٥٥٤ .

- ٣ -

هكذا جاء تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند عى أطلال سلطنة « دهلى » ، على إثر الفتح الإسلامى للهند فى القرن السادس عشر على يد بابر (١٥٥٦ ـ ١٥٥٨) ومعنى بابر بالتركية الأسد ـ سليل الغازى التترى تيمور لنك أبا والغازى المغولى جنكيز خان أما) ناقلا معه حضارة الإسلام . وكان بابر مسلما سنيا ، وإذ كان بطبعه محاربا فلم تتوقف حملاته التوسعية الى أن لحقه المرض عام ١٥٢٠ فأوصى بعرشه إلى ابنه « همايون » .

ولفن التصوير الهندى تاريخ طويل مضيء ، لا سيما الرسوم الجدارية التى تحفل بها جدران المعابد البوذية والهندوكية ، وكذا المنمنمات البديعة التى تجمّل مخطوطاتهم . وقد واكب اضمحلال البوذية[1] فى الهند نهوض الإسلام على حين بقيت الهندوكية [2] والجاينية[3] على قوّتيهما ، مما شجع المصورين على تزيين كتب المخطوطات المقدسة بالتصاوير . وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والجاينيون أشد ما يكونون قُربا ومجاورة لأحاسيس الشعب ، لذا كانت أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة فى التقاليد الهندية ، وقد ظل للمصورين الجاينين استقلالهم عن رعاة الفن ، يتخيرون العمل مع من هو أقدر إنفاقا .

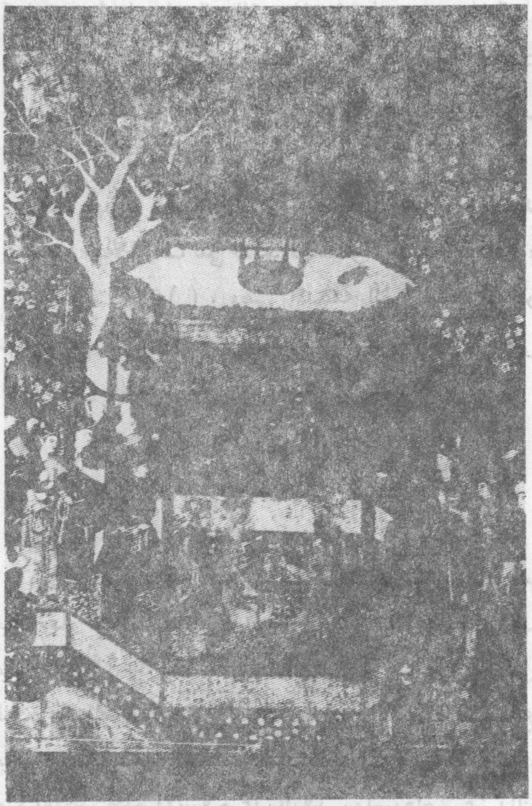
وعند وصول بابر إلى الهند كان شمالها ينقسم إلى دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، وبانتصاره على سلطان « دهلى » تم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك « الراجهوت » الهندية فى الغرب ، والسلطنات الإسلامية فى الجنوب والشرق ، ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير قبل أن يدخلها المغول ، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافا كثيرا عن الأساليب الفارسية التى كانت جزءا من التراث الثقافى الذى يدين به " بابر " . وكانت الموضوعات التى تصور فى عهد السلاطنة هى القصائد الرومانسية ، والتاريخية ، وملحمة الشاهنامة ، والحكايات الشعبية التى تمجد أبطال الإسلام ، فضلا عن أساليب طهى الطعام . وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنيا فى أسلوبها الصادق عند تصويرها لما يُرى ويُحسّ من مشاهد ، وفى التوسع فى استخدام الألوان ، وفى لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتناسب التقاليد الهندية .

هكذا كان فن التصوير فى الهند مزدهرا قبل أن ينزلها المغول سواء أكان تصويرا على الجدران أو تصويرا إيضاحيا لنصوص المخطوطات .

وكان « همايون » (١٥٣٠ ـ ١٥٥٦) ، بلا منازع ، الراعى الأول لفن التصوير المغولى فى الهند ، وكان شخصية ملغزة أقل جاذبية من أبيه . ولكنه فى الوقت نفسه قائدا عسكريا موهوبا ، غير أنه كان مُدمنا على شرب الخمر ، وتعاطى الأفيون ، شأنه شأن أفراد أسرته . ولقد عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتآن يهددانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان ، وعلى رأسهم « شرخان » ، وكان هذا نبيلا من نبلاء « بابر » السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع « همايون » فيما بقى من الهند ستان ، فتعقبه إلى « أجرا » عام ١٥٣٩ ثم اضطره للفرار نحو إقليم « البنجاب » فإذا هو يلقى أخاه « ميرزا كرمان » وقد سد عليه المنافذ المفضية إلى « البنجاب » و« كابل » ، وإذا همايون » يضطر إلى أن يغير وجهته إلى السند ، ثم أخذ يطوف فى الأرض عامين إلى أن سمح له الشاه الصفوى « طهماسب » فى نهايتها بأن يقصد إيران ، لا كرما منه ، بل لمآرب سياسية ودينية . فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سنّيتان ، هما الأتراك العثمانيون فى الغرب ، والأوزبكيون فى الشرق تهددانه ، ومن هنا كان لابد من أن يضم الى صفه حليفا شيعيا ، فرأى فى « همايون » بغيته بعد أن يحوله من المذهب السنى الى الشيعى . ووجد « همايون » هو الآخر فيها فرصة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعى ليجعل من شاه الفرس عضدا له فى استعادة الهندستان . ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعاونة الصفويين يستولى عام ١٥٤٥ على « قندهار » ، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند ، واعدا الصفويين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولى وجهه

شطر « كابل » فإذا هو ينتزعها من أخيه « ميرزاكرمان » ، ثم إذا هو يسمل عينيه . ثم أتيحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت « شرخان » فإذا هو يستولى على مدينتى « أجرا » و« دهلى » ولكن المنية لم تمهله فإذا هى تعاجله بعد أشهر سبعة . وكانت سنو حكم « همايون » خمسا وعشرين عاما ، منها سبعة فى المنفى ، ولكنه ترك وراءه امبراطورية أعز ما تكون شوكة ، مما كانت عليه حين تركها أبوه « بابر » عند موته .

وتعد زيارة همايون للبلاط الصفوى عام ١٥٤٤ نقطة تحوّل حاسمة فى تاريخ الفن المغولى ، مثلما كانت فى تاريخ الامبراطورية المغولية ، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التى أنجزها فنانو الشاه . وتصادف أن كان اهتمام الشاه « طهماسپ » وقتها بالتصوير قد فتر ، أمام أعباء الحكم الباهظة ، وتزمته الدينى ، فتمكن « همايون » فى عام ١٥٤٦ من ضم أثنين من كبار الفنانين الفرس إلى بلاطه ، هما « ميرسيد على » والأستاذ « عبد الصمد » اللذين غادرا « تبريز » مع أخصائى فى تغليف الكتب ، وأحد علماء الرياضة فى صيف عام ١٥٤٨ إلى « كابل » ، ثم إلى الهند عام ١٥٥٤ . ومن بين كل فنانى « طهماسپ » كان « ميرسيّد على » أدقهم ملاحظة لا يدخر وسعا فى سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية ، وفى التعبير عن الملمس ، سواء فى تمثيل الفراء أو المعادن ، غير أنه إلى جانب عبقريته الفنية كان صاحب مزاج متقلب كثير الشك . أما الأستاذ « عبد الصمد » وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة ، كما كانت المرحلة التى قضاها فى خدمة الفن المغولى أطول وأغزر من المرحلة التى قضاها « ميرسيد على » وتكشف أعماله التى بدأها منذ كان فى «كابل» عن



لوحة (١) بيت آل تيمور

أنه أخذ يكيف أسلوبه الصفوى ويطوعه ليوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولى فى تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفى توثيق القصص المتضمنة للحكايات والنوادر . وهكذا استقر التصوير الصفوى فى الهند باعتباره العنصر الأساسى فى التصوير المغولى . وتعزى إلى « عبد الصمد » الصورة المهترئة التى أعيد رسمها مرارا ، المعروفة باسم « بيت آل تيمور » والمحفوظة بالمتحف البريطانى (لوحة ١) . وهى صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فخمة سخية تعكس ذوق « همايون »

كما تعد أعظم أعمال الفن المغولى فى عصره المبكر ، والراجح أنها كانت محط الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت إليها پورتريهات لأجيال ثلاثة من الأسرة المالكة التى خلفت « همايون »

وقد عهد « همايون » إلى « ميرسيد على » و« عبد الصمد » بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه » (١٥٦٠ ـ ١٥٧٤) ، وهى الملحمة التى تشيد بمآثر حمزة عم الرسول ﷺ ، ويعدها البعض الرمز الفنى المعبر عن الفتح المغولى الإسلامى للهند .

ـ ٤ ـ

ولى « أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر » الحكم بعد وفاة أبيه « همايون » (١٥٥٦ ـ ١٦٠٥) ، وكان قد بنى عام ١٥٦٢ بابنة الراجا الهندى فى چاييور ، وكان لهذه المصاهرة أثرها فى إيجاد نوع من التحالف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية . ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد ، واستعاض عن ذلك بفرض الجزية ، والانتظام فى سلك الجندية ، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا ، وأن يبقوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول « أكبر » دمج الشعب الهندى مع أشياعه المغول المسلمين بتحالفه مع الراچپوت فى وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر عن تألق التصوير المغولى بقسماته المتميزة ، حيث تدرب فى المدرسة التى أنشأها بعاصمة ملكه قرابة مائة من المصو رين الهنود والمسلمين ، على أيدى الأساتذة الفرس ، وكان نتاج هذا فنا هنديا ، تكوينه الفنى العام فارسى ، وأشكاله وعمارته فارسية فى بعض أجزائها ، وراچپوتية فى أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلى تأثير الفن الأوروبى بين الفينة والفينة فى اتباع قواعد المنظور[٤] وتكوين الخلفيات وتلوينها . وقد عمل « أكبر » فى سبيل تحقيقه لهدفه الأساسى ـ وهو خلق قومية عامة ـ على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندية ، فثمة العديد من اللوحات المصورة المعبرة عن نصوص سنسكريتيه إلى جانب المخطوطات الإسلامية ، فكما كان « أكبر » عاشقا للفنون وراعيا لها ، كان ذا حسّ انتقائى[٥] يدفعه إلى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسى والأوحد هو تواكب عناصره مع نظرته الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا فى المدرسة المغولية للتصوير فى أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتور فى نهاية عهد « أكبر » ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة . فلقد كانت سياسة « أكبر » فى عمومها الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب ، وكانت هذه السياسة سببا فى تطور الأسلوب المغولى فى كلا المجالين الفنى والمعمارى ، فكان أجلّ ما ترك فى ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامة » المصورة ، وفى ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة فتحپور سيكرى أى مدينة الفتح التى شيدها بين عامى ١٥٦٩ و١٥٨٥ . ومن هنا لم يكن عجيبا أن يحظى مصور هندوكى مثل داسونت بحظوة أثيرة عند أكبر ، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر اليسير . والعمل الأكبر الذى يعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة « رزم نامة » أى كتاب الحروب ، ويبدو أن ميوله الخيالية الحالمة كانت تتفق وميول أكبر الذى كان قد مرق من التقاليد الدينية التى وصلت به إلى المناداة بعقيدة « التوحيد الإلهى » .

كان «أكبر» ملكا مملوءا حيوية ونشاطا، مغامرا ما وسعته المغامرة، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلم القراءة شأن غيره من الأمراء وآثر عليها الصيد والطّراد والمصارعة، ولهذا عاش أميا. غير أنه كان شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا، يعقد صلات بينه وبين كل من رأى فيه خيرا من أى جنس أو عقيدة، فكان سمحا يلقى كل فكر برضاء وقبول، والغريب أنه عرف بتذوقه للشعر والأدب، حتى إن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمىّ. وعلى الرغم من أمية «أكبر» فإنه كان جمّاعا للكتب، ولاسيما المزودة بالصور الإيضاحية.

ولم يكن «الراچپوت» والمسلمون هم وحدهم من يحيط بأكبر، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا، فلقد كان «أكبر» غير متعصب لجنس دون جنس، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة، وأطلق على هذه الوحدة اسم «صُلح كل» فكان يرحب فى بلاطه بكل من كانت له كفاءة، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصورين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء، فإذا هؤلاء جميعا يفدون إليه من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوربا وأفريقيا لينضموا إلى بلاط «أكبر» الذى أصبح بلاطا دوليا مزدهرا. وبدأ لقاء «أكبر» بالأوربيين سنة ١٥٧٢، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها. ثم أن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوربيين كان له شأنه فى تطور التصوير المغولى، إذ شغف أكبر بالصور الأوروبية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن، فإذا هو يشير على فنانيه بدراستها واستنساخها ومحاكاتها، وتضمين حواشى الصور المغولية رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية.

يدلنا هذه كلها على مقدار التطور الذى دخل على التصوير المغولى خلال القرن السابع عشر، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التى تنتظم المئات من الصور الإيضاحية، أصبحت أقل حجما، وأقل صورا، ولكنها شديدة الإتقان، ينفرد كل مصور برسم صورة منها، وكذا خصت البورتريهات الفردية بعناية أكبر، وحل التعبير عن المشاعر الذاتية محل التعبير عن المهام والأحداث التى تقع لفرد ما.

ويبدو أن «اكبر» لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها، فلقد رأيناه يشيد فى عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم «عبادات خانة» بمدينة فتحپور سيكرى حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وجاينيين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يدلى كل منهم برأيه فى معتقده ويحاج فيه. وكان الامبراطور يشارك فى مثل هذه الاجتماعات التى تستغرق الليل كله، برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عمقا ودلالة. وإذا «اكبر» يباعد بينه وبين أهل السنة، وأحب أن يكون للدولة دين جديد كان مزيجا من الأديان المختلفة فى الهند وفى غير الهند. وعلى الرغم من أن نفرا من المقربين إليه اعتنقوا هذا الدين، فإنه كان فى الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس.

وانبرى اكبر مدافعا عن الفنان المصور من وجهة النظر الدينية، فجاء فى مقال بكتاب «عين الأخبار» بقلم وزيره الوفى ابو الفضل دفاع أكبر عن فن التصوير، شرح فيه رأى اكبر وحكى على لسانه انه قال: «يخيل إلى أن للمصور وسائل غريبة للغاية للتعرف على الله، إذ انه يقوم بعمل تخطيط لأى شىء حىّ، وعندما يعمد إلى إبداع اطرافه واحدا بعد الآخر، لابد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته، وبالتالى يجد نفسه

ويقال إن **أكبر** قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيد الفيلة ، وإذا هو يستمع ذات ليلة إلى قصاص يقص عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول ﷺ تفوق الخيال ، شطر كبير منها يخص حمزة رضى الله عنه ، والشطر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهبا وسلبا وطادا ورحلات خيالية مليئة بذكر التنينات والعمالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به « **أكبر** » حين كان صبيا . وهكذا كانت قصة مخطوطة « **حمزة نامة** » مزيجا من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال ، فتروى القصة كيف جاهد « حمزة » فى سبيل نشر الإسلام فى جيع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجها شطر سيلان ، وبيزنطة ، ومصر ، والقوقاز ، وأنه فى رحلته هذه أحب « **مهراناچار** » ابنة ملك الفرس ألد أعداء الإسلام ،وبنى بها ، كما بنى أيضا بإحدى الجنيات . وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عبدة النار ، وبينه وبين **زمرد شاه** أحد كبار الشجرة ، إلى أن كتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو (ولعل المقصود به عمرو بن العاص) .

وفى سنة ١٥٦٢ أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « **حمزة نامة** » الكبرى ، وكان قد بدىء الإعداد لها فى عهد همايون كما أسلفت . وقد تم إنجازها على أيدى نحو مائة فنان منهم ما لا يقل عن ثلاثين فنانا كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصدا بذلك أن يفيد الأسلوب المغولى من أسلوب الفن الهندى ، وهذا لما راقه من أشكاله وألوانه وتقنياته ، وتنتظم هذه المخطوطة أربعمائة وألف صورة ، لم يحتفظ الزمن لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة منها ، جلها مما يضمه الجزءان العاشر والحادى عشر . وقد باشر على إعداد هذا العمل



لوحة (٢) مخطوطة أكبر نامه الامبراطور أكبر يروّض فيلا شرسا جموحا ١٥٩٠ تصوير باسوان . متحف فكتوريا والبرت بلندن .

مضطرا إلى التفكير فى الله واهب الحياة ، فتزداد على هذا النحو معرفته » .

ومن جراء ما عليه من أعباء وتبعات اضطر إلى أن يزج بنفسه فى مغامرات شاقة ، وبلغت به جرأته أنه كان يروض أشرس الفيلة جموحا ، والتى تتأبى حتى على إناثها أن تقرب منها ، وهو ما نتبينه فى (لوحة ٢) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج ، وهو يعبر به جسرا من القوارب ، وكان يردد دائما : « لو أن الله كان على رضا عنى نجانى وإلا ذهبت إلى حيث لا عودة » .

الفنى الضخم المصور « ميرسيد على » أولا ، ثم تلاه مواطنه « عبد الصمد » ثانيا ، حتى أثنى عليهما الامبراطور « اكبر » فى مذكراته ، وعدهما أعظم موصورَيْن بالمراسم الملكية ، والمقطوع به أنهما لم يصورا صورة من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب . ومما يذكر أنه كان ثمة مصوران هنديان ، يعدان من أعظم مصورى الهند ، شاركا فى إعداد بعض صور هذه المخطوطة ، هما :) « داسونت » و« باسوان » .

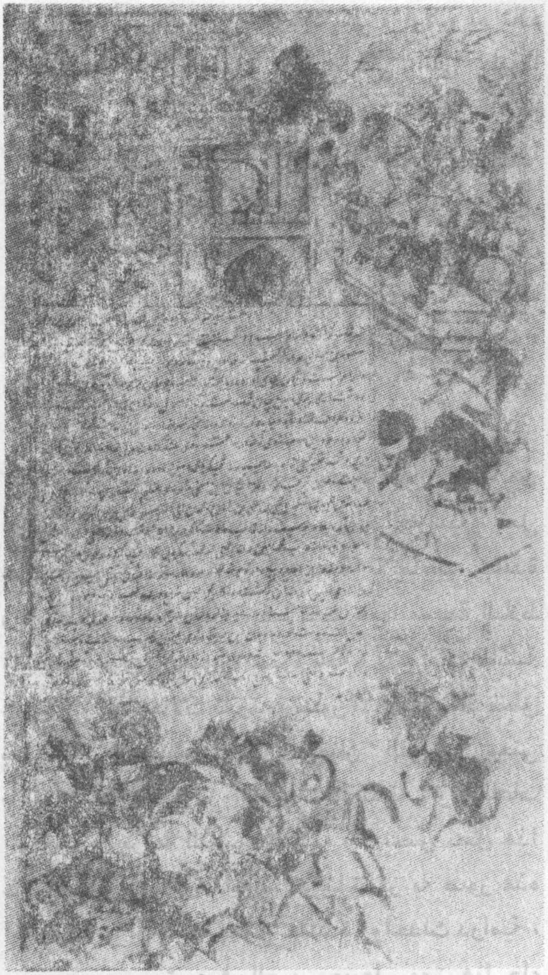
ونحن لا نحس فى مخطوطة « حمزة نامة » شيئا من الرهافة التى نحس مثلها فى المصورات الفارسية ، فعلى حين نرى فى التصاوير الفارسية الإيماءات جامدة والانفعالات هادئة رزينة ، كما تتجلى فيها مسحة البلاط المتعالية ، نرى فى صور « حمزة نامة » الإيماءات طائشة فى كثرة ، والانفعالات ثائرة ، وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامها . وعلى حين كان الفنان الفارسى يعنى بالتفصيلات الدقيقة ، والوضعات الرشيقة ، والإيقاعات المتموجة فى براعة للثياب والأردية ، لا نحسّ بمثل هذا كله فى صور « حمزة نامة » . ومما تتميز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة ، وأحداث درامية ، وجو سحرى ، يشيع فى الصور جميعا . ومن هنا جاء التصوير المغولى فى هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندى فى جملته ، كما لم يمثل الفن الفارسى فى جملته هو الآخر ، كان أسلوبا جديدا له مميزاته الخاصة .

وثمة منمنمة فريدة تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التى تزخر بها هذه المخطوطة . ومما هو جدير بالانتباه فيها عمر العيّار ، تلك الشخصية الشهيرة بالمخطوطة (ولعل المقصود بها عمر بن الخطاب رضى الله عنه) وهو جالس على عرشه ، وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهى تدك الحصن دكا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزارة التلوين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية ، وتجعلها نسيج وحدها ، فصورة الفيل من الفن الهندى الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد « اكبر » والجالس على العرش يعتم بعمامة صغيرة تعود إلى ذلك العهد ويشد وسطه بحزام ضيق يرجع هو الآخر إلى عهد « اكبر » وكل هذه العناصر تشكل فى مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير أن هذه المنمنمة على الرغم من هذا لا تزال تمت بأسباب إلى الفن الفارسى .

وفى عام ١٥٧٤ أنشأ « أكبر » مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التى دعت لتدوين الأحداث على مر الأعوام فى عهده ، ومن هنا حفز « أكبر » أبا الفضل على تدوين مذكراته التى أملاها لتنضم إلى الوثائق . وبهذا توفرت بين أيدى المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التى يمكنهم الرجوع إليها . ودعا « ابا الفضل » إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يجمع فى كتاب له خاصة هو مخطوطة « أكبر نامة » التى هى سيرة للامبراطور « اكبر » على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه « ابو الفضل » . ومع ذلك ليس الكتاب مقصورا على سيرة أكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للامبراطورية المغولية (لوحة ٢) وتكشف صفحات مخطوطة « أكبر نامة » عن حياة أكبر الحافلة بمختلف النشاطات المفعمة بالحيوية ، فنراه مرة يصيد النمور ، ومرة يمتطى الفيلة ، ومرة وهو يقتحم حصنا « راچپوتيا » منيعا ، كما نراه وقد جلس إلى رجال الدين من الآباء اليسوعيين



لوحة (٤) ديوان حافظ . فلك نوح ١٥٩٠ . فرير جاليرى بواشنطن .



لوحة (٥)

يناقشهم الرأى ، أو نراه وقد أخذ يتابع بناء عاصمته الجديدة فتحيور سيكرى .

كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ العام ، والسير الذاتية ، والنقول عن النصوص الهندية والشعر الفارسى ، على نحو ما نرى فى منمنمة من ديوان الشاعر حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل فيها من كل زوج اثنين إنسانا وحيوانا وطيرا ، ويقال إن إبليس كان يتوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا اخذ أولاد نوح بعنافه ، وقذفوا به إلى اليم (لوحة ٤)

وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط الفنى ، فقد أمر « أكبر » بإعداد موسوعة جديدة لتاريخ العالم الإسلامى ، خلال الألف عام السابقة التى



لوحة (٣) الامبراطور بابر يسقط عن جواده . مدرسه اكبر ١٥٩٨ المتحف القومى نيودلهى .

تنتهى عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ ـ ١٥٩٢ م .) وهى « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذى كان يصور حصار الخليفة « المأمون » لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنوا الاطمئنان كله لعقيدة « أكبر » وتوجهاته الدينية .

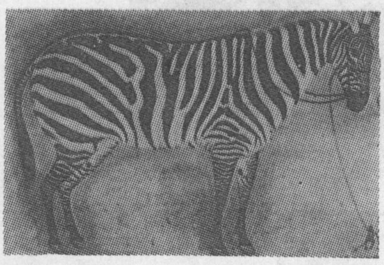
وفى هذا العام الذى أمر فيه « أكبر » بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابهاراته »[٦] من اللغة السنسكريتية وسماها « رزم نامة » (كتاب الحروب) ، ثم ما لبث أن أتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه »[٧] من السنسكريتية أيضا مزودة بالصور الإيضاحية .

ولقد حفزت « أكبر » طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس كما أسلفت . كذلك ضم بلاطه عددا من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم فى أن يضموا الامبراطور وحاشيته إلى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا . وكان غرض أكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التى كانت تدور فى مجلسه وما لبث أن امتد أثر التصوير الأوربى إلى التصوير المغولى ، كما هى الحال فى المناظر الطبيعية التى نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية يحاكون بها الصور الأوربية ، ما صور منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هى .

بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الإشراق والعتمة[٨] ، ومن ثم كان التحول الذى امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية ، وغدا التصوير المغولى فى صدر القرن السابع عشر فرعا مستقلا قائما بذاته من فروع التصوير الإسلامى .

ـ ٥ ـ

وما لبث أكبر أن مرض فى سبتمبر ١٦٠٥ فلقى ربه بعد شهر واحد من المرض ، وما إن اعتلى ابنه سليم العرش من بعده حتى أضفى على نفسه لقب « چهانجير » أى مالك العالم (١٦٠٥ ـ ١٦٢٧) . وعلى الرغم من أن مذكراته توحى بأنه كان حاكما مستبدا لا يثبت على رأى ، إلا أننا نراه مرة رحيما بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان ، ومرة نراه غير رحيم . ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء فى الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها . وكان متذوقا للجمال تواقا إلى المعرفة ، وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يدخلوا السرور إلى نفسه ، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب ، ويتحفونه من الهدايا ما هو غريب ، فيجلبون إليه ما هو غير مألوف من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذى خيل إليه فى مبدأ الأمر أن الخطوط التى تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هى من صنع صانع ، وما لبث بعد أن رآه أن ضمه إلى حديقة حيوانه . وثمة فنان من فنانى هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار فى أبدع صورة (لوحة ٦)



لوحة (٦) حمار الزبرا . تصوير منصور . عهد جهانجير متحف فكتوريا والبرت بلندن ١٦٢١ .

ومع ولع جهانجير بالفنون فقد كان معنيا بما يفيد شعبه ، وكانت أيامه تتسع لاستقبال زائريه والقضاء فى حوائج الناس ، حتى إنه لكى يُيسر على طالبى الحاجات مشقة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدلى منه حبل يشده صاحب الحاجة فيكون هذا إيذانا له بالدخول . وعلى الرغم من تعدد حريم البلاط فقد كان جهانجير ولعا بزوجته « نورجهان » التى كانت ابنة لرجل فارسى ، وكانت مولهة بالفنون كما كانت ذات خبرة بالعطور والأزياء جوادة كريمة حاذقة فى الرماية ، وكانت إلى هذا كله تميل إلى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة . ولقد لعبت دورا فى تطوير فن التصوير المغولى بإشاعتها إحساسا جديدا بالرقة تجلى فى الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجلى فى الرخام الأبيض المكّفت فى تصوير العمائر ، وفى فيض الألوان المخففة حتى باتت حقبة حكم جهانجير العصر الذهبى للتصوير المغولى .

وكانت مدرسة جهانجير للتصوير تعنى أول ما تعنى بالأحداث التى تجرى فى البلاط الامبراطورى ، وإذا بها

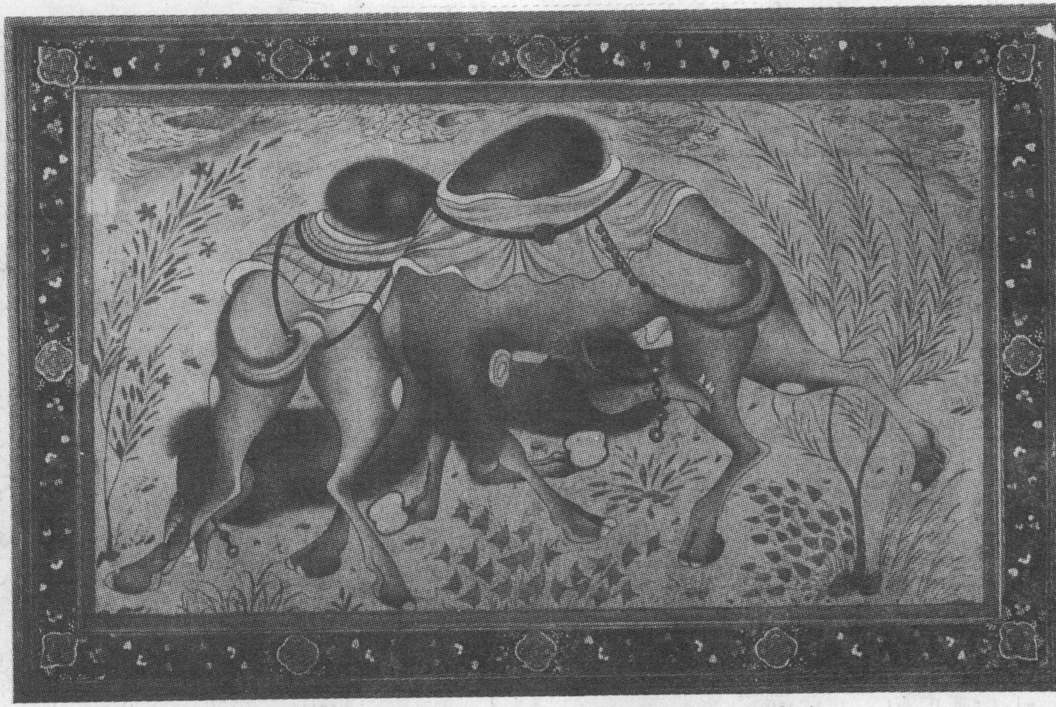


لوحة (٧) عنايت خان أحد رجال حاشية الإمبراطور جهانجير على فراش الموت ١٦١٨ . المكتبة البودلية باكسفورد

مع مرور الزمن يختفى الأثر الفارسى شيئا فشيئا ، وتعم النزعة الواقعية والالتزام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ فى الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا إلى التوسع شيئا فى استخدام تقنية الإشراق والعتمة .

كان جهانجير بلا ريب عاشقا للفن يؤثر الكيف على الكم ، على الضد من أبيه الذى ملأ المرسم الملكى بكثرة من الفنانين ، فما إن اعتلى جهانجير العرش حتى تخلص من جملة منهم . وقد خالف فنانو جهانجير النهج الذى انتهجه مرسم أبيه « أكبر » من الالتزام فى تصاويرهم بالقوة دون الرهافة ، فإذا الابن ينهج نهجا آخر فيؤثر الرهافة على القوة باستخدام ألوان وادعة وإيقاعات أقل عنفا وتصميمات أكثر تنغيما ، هذا إلى أن تصوير البشر والحيوان أخذ فى عهده طابعا أشد عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين أطلق « أكبر » العنان لمصوريه يصورون ما تقع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان والپورتريهات عن موضوعية واقعية ، إذ اهم فى عهد الابن يلبون نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « عنايت خان » أحد رجال حاشيته فى فراش الموت . وهو فى النزع الأخير لإدمانه الأفيون أمر بأن يحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يحتضر ليكون بين أيدى مصوريه . وقد مات الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٧) . وعلى حين كان « أكبر » يميل إلى التقريب بين الديانات بعضها وبعض ، فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جهانجير برأى فى هذا الموضوع .

وكان التشابك بين الحيوان موضوعا محببا لمصورى الهند من قديم الزمان ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف أجانتا التى تمثل العراك بين الثيران . ولقد كان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يقام مر



لوحة (٨) معركة الابل . تصوير هونار ١٦١٠ متحف اميرويلز ببومباى

صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجمل وإن بدا وادعا مسترخيا غير أنه حين يثور من أعنف الحيوانات عراكا ولذا كان أخشى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية ونجد التصوير المغولى مليئا بصور العراك بين الإبل بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صور من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز ببومباى (١٦١٠) جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصور فى إبراز عنف الحركة (لوحة ٨) . وفى خلفية الصورة سحب جاءت على نهج التصوير الصينى الذى عنه نقل الفرس ، وفى أماميتها ثمة أعشاب تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسى ، وتعزى هذه المنمنمة إلى المصور الهندى هونهار فى عهد جهانجير .

وثمة منمنمة أخرى لجهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا (لوحة ٩) ومن أمامه نرى أسدا يبطش بتابع للامبراطور مما حرك الأخير ليرمى الأسد بحربته ، وإذا الفيل قد لف الأسد بخرطومه ، وإذا الأمير پرويز يخف على جواده لنجدة الرجل . وفى خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذا يتسلقان شجرة طلبا للنجاة . وفى أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم ينتزع بطة من براثن الباز . وقد صور هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ .

وكما كان يحلو لجهانجير أن يبدو فى صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذا نحيط به رموزه التى تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام ، فكثيرا



لوحة (٩) جهانجير وقد خرج لصيد الأسود ممتطيا فيلا .



لوحة (١٠) جهانجير يحلم بزيارة شاه عباس له .

ما كان يجعل من هذه الصور لونا من ألوان الدعاية لنفسه خلقيا واجتماعيا وأدبيا . وكان ثمة فى حياته ما يزيح القلق من نفسه بأن يأمر مصوريه فيصورونهم وهم يقدمون له فروض الولاء والطاعة أو وهو يذيق خصومه صنوفا من العذاب مختلفة .

وثمة منمنمة يحتفظ بها « فرير جاليرى » بواشنطن تصور جهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس الفارسى زائرا له (لوحة ١٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده جهانجير ويتمناه ، ولهذا بدت أسارير السرور على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولى والشاه الفارسى حرب يستحيل معها هذا اللقاء .

ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور الفارسى الشهير أقارضا الذى صور هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد شاه عباس ، ولذا مضى يسأل هنا وهناك عن تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقا بين الشاه عباس حقيقة والشاه عباس تصويرا . ولقد أملى هذا الحلم على جهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن

تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس ، فكم تمنى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا فى صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذى نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار . وكم حاول چهانجير مستخدما السبل السلمية الدبلوماسية لكى ينهى ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخفق . وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢ ، ولم يتمكن چهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه چهان عليه . وتمثل هذه المنمنمة ذلك القلق الذى كان يساور چهانجير حول هذه المعضلة ، فكم كان يتمنى أن يكون الأمر على غير ذلك ، فأخذ يطوع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطى الأفيون بأن يأتى إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح ملتمسا الإخاء ، وذلك ما يصوره لنا حلمه ، فنرى تلك الهالة الكبيرة التى تحيط بهما معا ، تلك الهالة التى قوامها الشمس والقمر والتى نشهدها فى العديد من المنمنمات التى تصوره . وهذا الأسد الذى فوق الكرة الأرضية والذى علاه چهانجير وذاك الخروف الذى علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه چهانجير ، فلقد كان مهزوما ، ولكن المصور لكى يحقق ما يجوس فى نفسه أثناء حلمه رسمه على هذا الوضع .

ومن أنفس المخطوطات التى تمت فى عهد چهانجير مخطوطة مصورة لمذكرات الامبراطور هى « چهانجير نامة » وللأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليل مبعثر هنا وهناك . وفى متحف فرير جاليرى ست منمنمات منها أشهرها منمنمة « چهانجير وهو يمنح الشيوخ بعض الكتب » (لوحة ١١) . فلقد كان چهانجير على صلات وثيقة برجال الدين مسلمين وهندوكيين ، وكثيرا ما كان يزور النساك منهم فى كهوفهم أو يتلقاهم فى قصره . وتمثل هذه الصورة زورة من زورات چهانجير لكجرات عام



لوحة (١١) چهانجير يمنح الشيوخ بعض الكتب .

١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جبة التشريفة . ويحكى چهانجير فى مذكراته أنه أهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة . ولهذه المنمنمة أسلوبها المتميز ، وأكبر الظن أنها لفنان بدأ ظهوره فى عهد چهانجير ، يدلنا على ذلك خلوها من النزعة التحويرية » التى كانت سائدة من قبل أيام الامبراطور أكبر ، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها . وقد جسّم الفنان أشكاله بتقنية شبيهة بتقنية « الإشراق والعتمة » التى نراها متجلية على كم أحد الشيوخ وهو يتسلم كتابه من الامبراطور حيث تبدو الإيحاءات بالأبعاد الثلاثة التى هى صفة لازمة من صفات التجسيم

وثمة منمنمة بديعة من عهد چهانجير تمثل ناسخا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى جُبَّة حريرية التصقت بجسمه وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنه ، وقد انكب على النسخ انكبابا لا يشغل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له . ونراه وقد أسند ظهره إلى حشية ضخمة كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طرزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك فى يسر ، وإلى جواره دواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهدوء الذى يسود الصورة يوحى بأنه ليس ثمة إلا صرير الريشة على صفحات الورق وإلا سعال يتناوب الناسخ فى الحين بعد الحين ، وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التى تكاد تتأرجح من السجادة التى جاءته هدية من الامبراطور وبين تلك الدكنة التى تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحى هذا التركيز على پورتريه الناسخ المثقل بالأصباغ السميكة والذى بدا شئ من التضاؤل النسبى(٩) على وجهه أن المصور كان حريصا على أن يسرع فى تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنية .

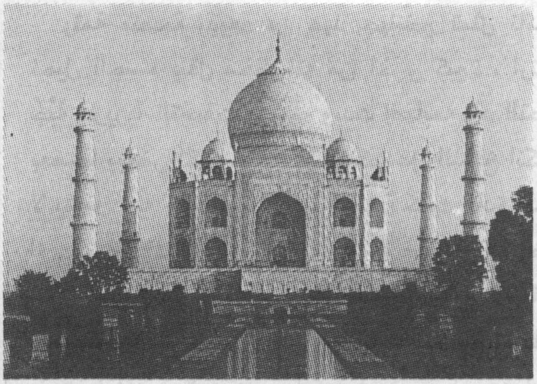
ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب چهانجير ، كما كان يقضى جل وقته مشغولا بأمور البلاط ، وهذا وذاك مما شغل المصورون المغول بتصويره ، كما كانت لهم أسوة فى التصوير الأوربى . وثمة صورة من تصوير الفنان الهندى جوڤاردان لحفل موسيقى خلوىّ نشهد فيها موسيقيين يعزفان بين يدى ولىّ من أولياء الله نراه جالسا وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربى الذى عهدناه فى لوحات المصورّ البندقى چورچونى فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية ولا سيما تصوير المشاهد الخلفية البعيدة . وما من شك فى أن جوڤاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصور بهذا الأسلوب مشهدا هنديا بحتا ، إذ نرى خلف الخيام منظرا لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت فيلة وعربة تجرها الخيل ، هذا الى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية فى قرى الهند (لوحة ١٢) .

وتوفى چهانجير عن ثمانية وخمسين عاما عن مرض فى قلبه زاد فى حدته إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى معاشرة النساء . هذا إلى ما كان فى محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ، ثم ما كان من تمرد ابنه وولى عهده عليه .



لوحة (١٢) حفل موسيقى خلوى ١٦٢٥ تصوير جوڤاردان . مكتبة تشستربيتى بدبلن .

كان الأمير خورام ـ كما كان أبوه ـ أمهما راجپوتية ، وعاش أيامه الأولى فى بلاط جده الامبراطور أكبر الذى كان يؤثره على كافة أحفاده . وكان ذكيا لماحا ، وحين شب كانت له جولات عسكرية موفقة فى حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشرة من عمره حتى نال رتبة عسكرية وتزوج للمرة الأولى ، ثم عاد فتزوج فى عام ١٦١٢ زوجة ثانية هى أرجمند ابنة أخ نورچهان التى أتخذت اسم نور محل ، وما لبثت أن لقبت بلقب شاع بين الناس هو« ممتاز محل » أى المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الاسم اخذ يحرف شيئا فشيئا حتى صار « تاج محل » . وعاشت وفية لزوجها كما كانت نورچهان وفية لچهانجير ولكنها لم تشارك فى التآمر كما فعلت عمتها ، وظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلا حتى وافتها المنية بينما كانت تضع مولودا لها سنة ١٦٣١ فشيد لها شاه چهان ضريحا تخليدا لذكراها ، ذهب الكثير من نقاد الفن إلى أنه يكاد يكون أقرب المبانى التى شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان صيّاغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعوها ، فيقف المرء مذهولا أمام جمال قاعدته المشكلة من المرمر الأبيض والتى تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مئذنة متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ١٣) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأية لوحة مصورة خلال حكم زوجها الذى اتخذ لقب « شاه چهان » أى ملك العالم فى عام ١٦١٧ . وتنطق البورتريهات التى تصور شاه چهان عن ملامح العنف والقسوة والإسراف فى أبهة الملك . ويذكر لنا التاريخ أن شاه چهان لم يكن مثل أبيه ذا نزعة



لوحة (١٣) ضريح تاج محل

توفيقية فى حسّه الفنى ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكرية .

وقد جدّ تغيير على فن التصوير المغولى فى عهد شاه چهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيدا من ملامح ثراء البلاط الامبراطورى ورخائه الذى كان قد بلغ فى ذلك الحين ذروته . وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة لكن ثمة فيضا يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الأبهة يطغى ، كما زادت النزعة التكلفية(١٠) فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحيانا إلى الملل ، تعوضها اللمسات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولا سيما الأيدى ، وإن لمسنا أحيانا بعض الجمود .

وما أكثر المنمنمات التى بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتى جاءت تصور عظمة بلاط شاه چهان وجلاله وقد تألقت فيها الألوان تألق طلاء الميناء . ومن بين هذه المنمنمات صورة بارعة التوازن فى تكوينها الفنى (لوحة ١٤) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه چهان إلى اليمين من الركن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا



لوحة (١٤) بلاط شاه جهان

أمامه صفوفا . وكذا نرى فيلا يرفع خرطومه وكأنه يحيىّ الامبراطور . وإلى جوار الفيل جواد رمادى اللون ، فلقد كان تصوير الفيلة والجياد فى المنمنمات تقليدا راسخا منذ عهد أكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وپورتريه شاه چهان فى هذه الصورة يرجع إلى الوقت الذى تلا وفاة زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره بالبياض . ونلحظ فى هذه المنمنمة أيضا « عقودا مفصصة » شاعت فى العمارة المغولية خلال عهد شاه چهان تعلو الأعمدة الذهبية الزخارف .

وثمة عدد كثير من پورتريهات تمثل النساء المغوليات ، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرق بين المرء ونظيره إلا أننا نلاحظ فى هذه الپورتريهات اختلاف قسمات وجوههن ، الأمر الذى ينفى أنها لم تكن صورا من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء فى البلاط . ونرى فى منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ١٥) ١٦٤٠ أن الثياب الرقيقة تشف عن لون البشرة . ومما يدلنا على مهارة المصور تلك الدقة فى تصوير جدائل الشعر وكذا تصويره للأحجار الكريمة التى رصع بها الثوب ، كما نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضفى على الصورة طابعا هنديا .

وكما فعل أكبر وجهانجير حين أمرا بتدوين تاريخ رسمى لعهديهما ، كذلك فعل شاه چهان فيما سماه « باد شاه نامة » أو « شاه چهان نامة » ومع أن الصور التى يضمها هذا التاريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام غير أنها لم تجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمتها هذه المخطوطة كانت هى السلوى الوحيدة لشاه چهان خلال السنوات التسع التى قضاها سجينا فى القلعة الحمراء بمدينة



لوحة (١٥)

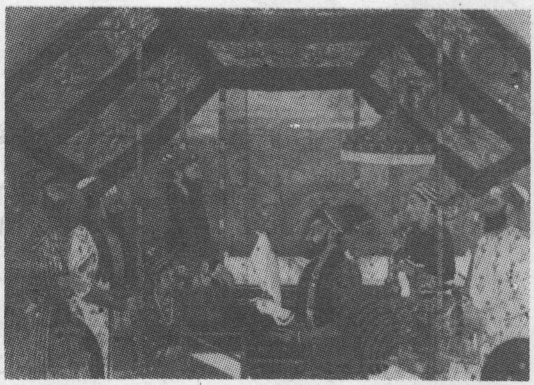
أجرا بعد أن نحاه ابنه أورانجزيب عن العرش . فحين دهم المرض شاه چهان عام ١٦٥٧ هب المتنافسون من أبنائه على العرش ينازع بعضهم بعضا ، وكانت فترة عصيبة مرت بتاريخ المغول فى الهند . وانتهى هذا النزاع بأن كتب النصر لأورانجزيب الذى كان أكثر تشددا فى العقيدة من أخيه دارا شيكوه الذى كان مقربا إلى أبيه والذى كان سيرث العرش وكان متسامحا فى الدين بينما كانت الرغبة فى التشدد هى السائدة . وما أن أعتلى أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ وزج به سجينا فى قلعة أجرا كما قدمت حتى وافته منيته عام ١٦٦٦ ، فنصب اورانجزيب نفسه امبراطورا تحت اسم عالمجير الأول .

- ٧ -

وقد كتب لأرانجزيب أن ينهض بالامبراطورية المغولية إلى الذروة بأسا وثراء بعد أن تم له الإيقاع بسلاطنة الدكن فى أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذى أفسح له فى ملكه ، غير أن تنكره لسياسة الامبراطور أكبر فى

التسامح الدينى أثار عليه الراجبوت والهندوس فغدوا خصوما وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان لأورانجزيب من حماقة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع ، وكان سنيا متشددا ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيرا من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره ـ وكان قد أشرف على الموت ـ أحس بعد فوات الأوان بمآ كان لسياسته من إضعاف للامبراطورية وذلك لبعده عن التسامح الدينى . وقد امتد تشدده الدينى إلى أن سرح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الأمر الذى أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تخطئه العين . وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التى أولاها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة فى السنين الأولى لحكم أورانجزيب ، إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الامبراطور للفنون بدأ المصورون المسرحون يعتمدون على عون راجاوات الهند فى الإمارات المختلفة هنا وهناك على أنه نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية ولكنا مع ذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيشيتر الذى عايش كلا من جهانجير وشاه جهان وقد وقف أمامه وجها لوجه ابنه الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء هو ابن شقيق نورجهان (لوحة ١٦) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل « الامبراطور عالمجير يصيد الغزلان » (لوحة ١٧) ، حيث نرى عالمجير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن أمامه تابعان يساندانه فى تصويب بندقيته التى اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة أردتها قتيلة بالقرب من نبع ماء ، وعلى امتداد الصورة أشجار قصيرة تنتهى إلى ربى خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو فى الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمجير أفياله وعلى أحدها هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه الامبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حمالون وصيادون ورجال من الحاشية هنا وهناك .



لوحة (١٦) أورانجزيب وابنه محمد اعظم ١٦٥٨ منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ مجموعه خاصة . تصوير بتشيتر .



لوحة (١٧) عالمجير يصيد الغزلان . منمنمة ضمن مضمّ للصور ١٦٦٠ تصوير تشستر بيتى بدبلن .

- ٨ -

وبعد أن خلف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولى مضمحلا منحلا شأنه فى ذلك شأن الامبراطورية نفسها . على أن التصوير المغولى ظل حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ ـ ١٧٤٨) يحتفظ تقنيا بشىء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الارستقراطية فيها إسراف فى الترف والملذات والشهوات كان لهذا أثره فى التصوير ، فإذا نحن نرى أن الصور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة العشاق هى الطابع الغالب على التصوير .

وحين أطل عهد عالمجير الثانى (١٧٥٤ ـ ١٧٥٩) اختفى ما كان للمغول من عظمة سالفة ، وذلك بعد هزيمة المغول فى معركة پانيپت حتى إن « شاه علم » (١٧٥٩ ـ ١٨٠٦) الذى خلف عالمجير الثانى كان امبراطورا اسما لا فعلا . وإذا الغارات المتتالية لنادر شاه والسيخ والمهراتا تأتى على كل ما فى الخزائن الامبراطورية وكذا انتهبت منمنمات كثيرة نفيسة ، وأدى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية إلى الانحلال الخلقى

وعلى الرغم مما فقده المغول أرضا وثراء فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعى ، وبقى الفنانون يحتفظون بصور من أوراق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التى توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يضل على المتخصصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكى يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكى .

وقد تعاقب على العرش أباطرة مغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولّى العرش مردّه إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الراقصات يتآمرن كما تآمرت نورجهان من قبل ، وحظى المصارعون والمهرجون بألقاب النبالة ، كما تولى العرش صبية صغار أغرار كان الأمر ينتهى بهم إلى حبل المشنقة ليحل محلهم كبار من المسنين لا حول لهم ولا قوة وكأنهم دمى أمرهم فى أيدى غيرهم .

وهذه الحالة من الضعف التى انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهاز للفرص وكل متآمر ، وإذا تلك الحال تغرى المغامرين من الدكن ومن انجلترا ليشتركوا فى هذا الصراع على السلطة ، وإذا أفراد الأسرة المالكة تسمل عيونهم وتنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى فى العراء ، ووصل الضيق بهم أشده حتى كان الأمراء يجدّون فى البحث عن رغيف عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذى أصاب الدولة سياسيا واقتصاديا فلقد بقى الأدب والفن المغولى لهما حظوتهما ، فنرى محمد شاه على الرغم من استنفاد قواه بتلك الحملات التى شنها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندستان ناهبا سالبا ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعة بالفنون إذ كان موسيقيا موهوبا ونواقة لفن التصوير ومولعا بجمال الحدائق حتى سمى « عاشق المتعة » . وثمة منمنمة تمثله وسط حديقته وقد حمل على محفة بدا فيها بدينا . وكم حاول هذا الامبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الامبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن فى طاقته . وعلى الرغم من هذا الفشل السياسى الذى منيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعد . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهود الأخرى بأسلوب خاص فى التصوير حيث تتباين الألوان تباينا تاما وتتلون السماء بلونين أحدهما أحمر برتقالى والآخر ذهبى له

جاذبيته ، وتصور الشخوص تسودها الكلفة والالتزام بالرسميات واطراح استخدام الطلاء السميك .

وحين تمزقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية فى البنغال ، كما كان لآخر ولاية فى أوده ، وكما كان لثالث ولاية فى حيدر أباد وهكذا . ومع تعدد هذه الولايات تعددت مدارس التصوير التى ترسَّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وآتت ثمارها ، وبقيت دهلى العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم فى ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز فى الألوان والأصباغ التى كانت ذات قيمة عالية ، من ذلك صبغ اللازورد . ومع تعدد المدارس الفنية فى الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعا يشبه بعضه بعضا ، وكانت هذه الصور مع تشابهها جميعا تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوربى الذى ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامى الذى ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذى لا تدرج فيه .

وكان لانتقال العدد الأكبر من مصورى المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراچبوت الفضل فى انبثاق « المدرسة المغولية الراچبوتية » التى سيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفنى فى الهند ، وهى وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراچبوتية . وفى نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلا عما ألحقته عناصر التصوير الأوربية المقحمة من تخريب ، فانتهت الى غير رجعة رغم كل محاولات التجديد .

---

(١) تنبنى تعاليم البوذية على مبدأ ضبط النفس الذى تسانده أسس أربعة : أولها أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لا تكن بين طياتها غير ما هو مضنى . وثانيها إن ما يجر إلى الحزن والأسى هو ماركب فى الإنسان من شهوة . وثالثها إنه لا سبيل إلى تحرر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالقضاء على هذه الشهوة . ورابعها ، لا يتأتى إلا إذا نهج فى حياته السبيل ذات العناصر الثمانية : وهى العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف فى الحصول على عيشه وألا يتراخى فى بذل الجهد الواجب والانهماك فى عمله دون نظر إلى ماسيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتّل الروحانى . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية ، كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسَّمون خُطاه وينشرون مبادئه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التوّرط فى عذاب بدنى كما يفعل البراهمة ، ولكنهم كانوا إلى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عمّا يمتلكون ، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورة أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية (م . م . م . ث) لكاتب هذه السطور] .

(٢) ليس باليسير التعريف بالهندوكية نظرا لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تباينا شديدا بتعدد الأقاليم التى تتباين فيها هى الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة ، والمتواتر أن الهندوكيه ليست دينا ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوبا من أساليب الحضارة العامة . وأكثر ما يميز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى فى تناسخ الأرواح ، وما يتبع هذا من أن الكائنات الحية كلها شىء واحد فى جوهره ، ومن رأى معقد ظاهره تعدد الآلهة وباطنه التوحيد أى الاعتراف بإله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فروع من إله واحد ، ومن رأى أزلى ينزع إلى التصوفيه والفلسفة الأحادية التى ترد الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد ، ومن جنوح الى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا النفور منها ، فهى تفيض على الأديان جميعا لونا من الشرعية . وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعن للخاطر ، كما

تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الفيدا التى هى أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا . وتعنى كلمة فيدا بالسنسكريتيه العلم أو المعرفة ، ويعدها المؤمنون بها أنها فيض سماوى ربانى تلقّاه نفر من حكماء الهندوكيين السالفين يسمون الريشيين أى الحكماء إما إلهاما فاتصلوا بما هو أزلى أبدى فكانوا أشبه ما يكونون بالوسطاء بين الخالق والمخلوق ، وإما تلقوه عمن سلفهم ، وتقع الفيدا فى أسفار أربعة أهمها وأقدمها « الريج فيدا » [م . م . م . ث] .

(٣) الچاينية عقيدة من العقائد التى نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقق للإنسان أرفع مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحررا من أغلال الحياة التى تقيده دون أن يأبه بالمصير المحتوم . والكلمة تعنى المنتصر أو القاهر ، كما تعنى التحرر من أغلال الحياة التى يقع عليها حس الإنسان . ولا ترى الچاينية ضرورة فى الاعتراف بكائن أول أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدها بعض علماء الأديان من العقائد التى تذهب إلى الإلحاد . وتتمثل روحها الفريدة التى تتميز بها فى إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم . ومع أن الچاينية كانت تأخذ بالرأى القائل بتناسخ الأرواح إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هى تعم الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يحرم على الچاينى أن يعبث أو يقضى على كائن ما ، حيوانا كان أم نباتا أم جمادا ، كما كان محرما عليه أن يطعم لحما . وكان الرهبان منهم يتشددون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حى عند التنفس فيموت [م . م . م . ث] .

(٤) Perspective المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذى بعدين فتبدو وكأنها نافذة الى العمق [م . م . م . ث] .

(٥) eclecticism الانتقائية أو التوفيقية أو التلفيقية هى نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أوالفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا فى إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . م . ث] .

(٦) المهابهاراته هى ملحمة الهند الكبرى تتناول الحديث عن شعب بهاراته أى الهند . وتسجل أحداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق . م . وهى أطول الأعمال فى تاريخ الأدب ، وتتكون من مائة ألف بيت موزعة فى ١٨ كتابا ، ومن ثم فهى أطول من ملحمتى الإلياذة والأوذيسيا مجتمعتين ثمانى مرات . وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية ، وتدور حول الحرب القبلية بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الپانداڤاس وبين أبناء كورو المعروفين باسم الكوراڤاس وذلك للسيطرة على مملكة كوروكيشترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية فى مقابل الثقافات الفيدية والبراهماتية [م . م . م . ث] .

(٧) تشكل ملحمة رامايانه مع ملحمة مهابهاراته أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتروى مغامرات رامه الصياد الذى تجسد فيه الإله فشنو رب الخلق وراعى البشر ، فصارع مخلوقا وحشيا كان قد اختطف زوجته سيتا وحبسها بقلعته فى لانكا (سيلان) ، واستطاع رامه بعون الآلهة وشقيقه لاكشمان والألوف المؤلفة من القرود والدببة استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشى وجنده . وتنتظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية إلى جانب الزخارف التنميقية المألوفة فى الشعر الكلاسيكى . وليست هذه الملحمة ضربا من الخيال بل هى تقوم على سيرة رامه التى كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب إذ كانت تواكب بأحداثها العقلية الهندوكية ، وقد ترجمت إلى أغلب اللغات المحلية فى الهند وتغنى بها الشعراء المتجولون فى المناسبات الدينية . كما كانت مغامرات رامه أحد المصادر التى استقى منها المصورون الهنود موضوعاتهم المصورة . كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه [م . م . م . ث] .

(٨) Chiaroscurd أو الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرج ألياف الضوء والظل فى التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها البعض فى مكان بذاته ، فيظهر التدرج فى درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصا ، سوادا أو بياضا ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرجات الضوئية تعين على « تجسيم » الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذى كان يكتفى فى تصويره بالخط المحيط الخارجى [م . م . م . ث] .

(٩) fore shortening التضاؤل النسبى هو ايحاء بالعمق الفراغى وبالبعد الثالث فى سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وانحسارها شيئا فشيئا كلما أمعنا عمقا . وهو خدعة بصرية تضفى لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م . م . م . ث] .

(١٠) mannerism الأسلوب التكلفى هو ما يطرأ على الأسلوب الفنى من تصنع أو تأنق أوغلو ، وأهم خواصه المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفنى أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م . م . م . ث] .